

Az autofikció Spanyolországban

1. Az autofikció megjelenése a spanyol irodalomkutatásban

Bár Magyarországon közel sem annyira ismert, mint a francia elméleti háttér, az autofikcióval foglalkozó spanyol nyelvű irodalomelmélet is jelentős eredményekkel járul(t) hozzá a kérdés tanulmányozásához. *La autoficción en España*, azaz „Az autofikció Spanyolországban” a címe annak az első spanyol tanulmánykötetnek, amelynek már címében is szerepel az *autoficción* szó. Alicia Molero de la Iglesia könyve 2000-ben jelent meg, teljes címe *La autoficción en España: Jorge Semprún, Carlos Barral, Luis Goytisolo, Enriqueta Antolín y Antonio Muñoz Molina*, tehát több szerző művének elemzését tartalmazza. José Romera Castillo előszavában azt olvashatjuk, hogy az önreflexív diszkurzivitás az azt megelőző évtizedekben elárasztotta az irodalmat, s narratív típusok sokasága jelent meg, melyek oly módon keverednek (össze) és kombinálódnak, hogy lehetetlen elhatárolni őket (ROMERA CASTILLO 2000, 11). Márcsak azért is, magyarázza az előszó szerzője, mert a regény diskurzusába betört a referencialitás, ami nem egyértelmű, ambivalens¹ helyzetet hozott létre, ennek következtében pedig egy-egy mű akár teljesen ellentétes szempontokból is vizsgálható. A kötet tehát azonnal felhívja a figyelmet az elméleti problémákra, nehézségekre, ami az „én megjelenítésének új formáit” (ROMERA CASTILLO 2000, 12) illeti, és nyíltan bevallja, az a dilemmája, hogy hogyan kell felfogni az autofikciót: mint az akkor éppen aktuális sokféle regényformát, vagy mint az önéletrajzi diskurzusok egyikét. A megoldást abban látja, hogy a narratív szöveget mindig a különböző – diegetikus és extradiegetikus – szinteket vizsgálva közelítsük meg, ami különösen fontos az önregények (*autonovelación*) esetében, hiszen ezekben a paratextusok és az intertextualitás „szerződéses értéket öltenek” (ROMERA CASTILLO 2000, 13), ily módon gerjesztik vagy éppen eltérítik a szöveg referenciális olvasatát. Ebben a gondolatmenetben több olyan elem is megjelenik, amely meghatározó a személyes jellegű irodalmi formák vizsgálata és

¹Megjegyzem, hogy itt Romera Castillo az *ambigüedad* szót használja, s az ebből képzett melléknév – *ambiguo* – lesz majd a későbbiekben a legfontosabb spanyol elméleti hozzájárulás, Manuel Alberca művének kulcsszava.

kategorizálása szempontjából, és szinte észrevétlenül utal a paktumra is, ami Lejeune elméletét követve az autofikcióról való gondolkodás alapja.

Már Romera Castillo is kísérletet tesz az előszóban a személyes jellegű irodalmak különböző lehetőségeinek feltérképezésére. Az önéletrajzi regény kapcsán azt javasolja, hogy alkalmasabb lenne a *novela autorreferencial*, azaz „autoreferenciális regény” elnevezés (amely kifejezi, hogy az elbeszélés „referense” az írás alanya, tehát maga a szerző); az autofikciót pedig úgy definiálja, hogy az a „szerző fikciója saját magáról” (ROMERA CASTILLO 2000, 14), megjegyezve, hogy lehet szó első, második vagy harmadik személyű elbeszéléstről, de a szereplő mindig magára a szerzőre kell, hogy utaljon; végül a fiktív önéletrajzot az előző típussal ellentétben úgy írja le, mint olyan első személyben írott regényt, melyben hiányoznak a szerzőre való utalások. Mindennek ellenére, és már nemcsak Romero előszavára, hanem a Molero de la Iglesia által írt teljes könyvre vonatkoztatva egyetérthetünk Manuel Albercával abban, hogy a könyvnek „nem sikerül pontosan meghatározni (vagy körülhatárolni) az autofikció fogalmát” (ALBERCA 2007, 149). Hozzá kell tenni, az előszót Molero de la Iglesia jóval részletesebb elméleti bevezetője követi, de ez sokkal inkább az önéletrajzi diskurzus leírása, s azt sugallja, hogy az autofikció az önéletrajz egyik formája, *ficción autobiográfica*, azaz „önéletrajzi fikció” (MOLERO DE LA IGLESIA 2000, 70).

Mint ahogyan Araceli Cañedo is megállapítja, a könyv jelentősége abban rejlik, hogy Molero „hozzájárul az autofikciós műfaj elméleti megközelítéséhez” (CAÑEDO 2000, 563), úgy, hogy az akkoriban aktuális spanyol irodalmi horizontot figyelembe véve ad némi választ az önéletrajzzal foglalkozó kutatások feltűnő hiányosságaira. Valóban igaz, hogy megjelenésekor ez a kötet hiánypótló volt és felhívta a figyelmet az autofikció jelenségére, de legfőbb érdeme a konkrét szövegek három különböző szempontú (szintaktikai, szemantikai és pragmatikai) vizsgálata.

2. Manuel Alberca és az ambivalens paktum

Az autofikció pontos vizsgálata és meghatározása Spanyolországban Manuel Alberca nevéhez fűződik, aki az elmúlt évtizedekben a jelenség legkiemelkedőbb spanyol teoretikusa lett. Számos tanulmányt publikált, nem csak az autofikció, hanem különböző önéletrajzi jellegű művek kapcsán, azonban *El pacto ambiguo, De la novela autobiográfica a la autoficción* (2007) és *La máscara o la vida. De la autoficción a la antificción* (2017) című könyvei a legfontosabbak. Mint a címekből is jól látszik, van egyfajta paradigmaváltás a két kötet között: az elsőben az életrajzi regénytől halad az autofikció felé, míg a második kötetben az autofikcióból kiindulva jut el az antifikció kifejezésig.

Az *El pacto ambiguo*, azaz „Az ambivalens paktum”, melyet magyar nyelvű fordítás hiányában a továbbiakban az eredeti spanyol címmel fogok említeni,² gondolatmenete szorosan kötődik az őt megelőző francia szerzők – elsősorban Philippe Lejeune, Gérard Genette és Philippe Gasparini – műveihez, melyeket Alberca teljes mértékben asszimilált, majd továbbvisz, továbbgondol. Kiindulópontja nem csupán az önéletrajz, hanem azon túllépve az autofikció jelenségét a többi, általa *novelas del yo* (azaz „az én regényei”³) névvel illetett kategórián belül határozza meg úgy, hogy két tengely mentén helyezi el a különböző személyes jellegű írások között. Ez a két tengely pedig a névleges identitás szerző, narrátor és szereplő között (1), illetve az olvasási javaslat, melyet a szöveg tesz az olvasónak (2). Ez utóbbiból ered az „ambivalens paktum” elnevezés, amely Alberca szerint az autofikció legjellemzőbb attribútuma. De mielőtt rátérnénk a részletekre, érdemes megfigyelnünk az autofikcióval kapcsolatos spanyol irodalmi kutatások helyzetét a könyv megjelenésének pillanatában.

Habozás nélkül állítható, hogy a kötet megjelenése valós űrt töltött be a spanyol irodalomtudományban. Maga Alberca is megállapította, hogy szemben Franciaországgal, ahol az *autofiction* már több értelmezést és vitát is kiváltott, megjelent egyetemi konferenciákon, a tudományos folyóiratok hasábjain, de még az interneten is, „Spanyolországban még mindig idegenül hangzik, egészen a közelmúltig ismeretlen volt, és a tudományos kritika csak nemrég kezdte el használni” (ALBERCA 2007, 148). Maga a szerző először 1996-ban találkozott spanyolul az *autoficción* szóval, amikor a barcelonai Tusquets kiadó megjelentette Héctor Bianciotti *El paso tan lento del amor* című könyvét, melyet a francia kiadásból kiindulva ezzel a szóval próbáltak valamely irodalmi szövegtípushoz kötni. Később a kifejezés fel-felbukkant még az *El País* napilap *Babelia* nevű kulturális mellékletében, de „soha senki nem vette a fáradságot, hogy megjelölje pontosan milyen értelemben használja (...), így hát (...) Doubrovsky neologizmusa haszontalan és üres maradt” (ALBERCA 2007, 149).

A spanyol szerző szerint nem használható sem az a 19. századi irodalomkritikai megközelítés, amely az irodalmi mű tanulmányozását arra redukálta, hogy a művet összevesse a szerző életével, sem pedig a 20. század második felére jellemző, a szöveg immanenciáját feltétel nélküli előnyben részesítő (túlságosan is elszaporodott) értelmezések, melyek oly erősen védelmezték az irodalmi mű autonómiáját és személytelenségét, hogy nem adtak lehetőséget semmilyen a művön kívüli elem beemelésére az interpretáció folyamatába. Alberca gondolatmenetében az irodalmi szövegek megközelítésének két fontos eleme a szerző, akinek jelenléte

² A tanulmányban szereplő idézetek saját fordításaim. (A szerző.)

³ A Manuel Alberca által meghatározott „én regényei” kategória tágabb, mint a magyar szakirodalomban megtalálható „énregény” fogalom, ezért amikor lényeges ez a megkülönböztetés a továbbiakban továbbra is a spanyolból szó szerint fordított „(az) én regényei” kifejezés szerepel majd.

a szövegben egyre nagyobb és egyre nyilvánvalóbb, illetve az ugyanannyira jelentős olvasó. Kiindulópontja mindig maga a szöveg, és nem a szerző életrajza, de úgy tartja, hogy különösen az ilyen specifikus szövegek esetében, a teljes megértésükhöz figyelembe kell vennünk a szövegen túli, azaz az életrajzi elemeket is. Az összes olyan mű, melyet Alberca „az én-regényei” összefoglaló elnevezéssel jelöl meg, alkalmat teremt arra, hogy a művet összevessük a szerzők önéletrajzával (ha van ilyen) vagy az életrajzával (ha az ismert), illetve a képek és szimbólumok láncolatával, amelyek a szerző egymást követő munkáiban ismétlődnek. Az értelmezés, véleménye szerint olyan, mint amolyan tükrözésekből álló játék, amelynek végeredménye sokszor ellentmondásos, nem egyedüli és nem végérvényes kép, hanem a szerzői én (vagy akár többesszámban, szerzői ének) különböző arcainak összessége (ALBERCA 2007, 64).

Elméletének lényeges kikötése az, hogy az önéletrajzi, illetve a fiktív elemek közül egyiket sem szabad előnyben részesítenünk, állandóan a két pólus között kell mozognunk. „Az én regényei”-t Alberca, Philippe Lejeune elméletét továbbgondolva, az önéletírói és a regényírói paktum között valahol „a senki földjén” (ALBERCA 2007, 64) helyezi el, ez az ambivalens paktum területe. A következő táblázatban jeleníti meg mindezt (ALBERCA 2007, 65)⁴:

<i>Önéletírói paktum</i>	<i>Ambivalens paktum</i>	<i>Regényírói paktum</i>
Memoárok, Önéletrajzok	<i>Novelas del yo</i> „az én regényei”	Regények, elbeszélések
1. Sz = N = F ⇔ (azonosság)	1. Sz = N = F / Sz ≠ N – Sz ≠ F	⇔ 1. Sz ≠ N – Sz ≠ F (nem azonosság)
2. Tényszerűség ⇔ Valódiság (– Kitalálás)	2. Fikció / Tényszerűség	⇔ 2. Fikció Valószerűség (+ Kitalálás)

A táblázat középső, Alberca által beillesztett kategóriája, az ambivalens paktum területén helyezkednek el „az én regényei”, valahol a két másik paktum között, ami azt jelenti, hogy az ide sorolt művekben a két másik kategóriába tartozó (de elsősorban az önéletrajzi) művek tulajdonságai módosulnak, keverednek vagy tűnnek el. Ezen kívül az ilyen regények különböző mértékben állnak közelebb vagy távolabb a két másik (a táblázat bal és jobb oldali oszlopában feltüntetett)

⁴ Néhány megjegyzésem a táblázat értelmezéséhez: 1) Sz = szerző; N = narrátor; F = (fő)szereplő (bár Alberca a szereplő szó rövidítését használja, a szó magyar kezdőbetűje itt kevésbé jól használható, és az esetek többségében ténylegesen főszereplőről van szó); 2) A Manuel Alberca által használt spanyol *veracidad* szó magyarul többféleképpen fordítható, leginkább a *valódiság* szó illik a spanyol szerző szóhasználatához, de jelenthet még szavahihetőséget, igazmondást, őszinteséget; 3) Az Alberca által is megadott jelmagyarázat: – kevesebb; + több; / és, vagy.

kategória műveihez képest, ami azt jelenti, hogy helyzetük különösen instabil, változékony, ezért elhelyezésük, besorolásuk is vitatható lehet. Philippe Gasparini már utalt arra, emlékeztet Alberca, hogy „az én-regényei”-nek „marginalizálódása, vagy legalábbis az irodalmi rendszerbe való gyenge beilleszkedése, irodalmi és erkölcsi okokból fakad, mert kevert jellegük és meghatározhatatlanságuk nem tetszett az irodalomtudósoknak” (ALBERCA 2007, 79).

„Az én-regényei” eleinte rejtőzködő, majd önmagát (direkt vagy önkéntelenül) fokozatosan felfedő szerzőinek két lehetséges indíttatása a szükség vagy a játék (akár egyszerre mindkettő). Alberca munkájának egyik érdekessége, hogy az autofikciót spanyol közegbe emelve felhívja a figyelmet a történelmi előzményre, az Inkvizíció által kifejtett erőteljes nyomásra, melynek hatására az emberek gyónásra és önvallomásra kényszerültek. Leírja, hogy a 16. és 17. században több olyan vallási gyakorlat is létezett, melyek célja az volt, hogy az emberek beismerjék bűneiket: a *soliloquio* („magánbeszéd”, „monológ”), a *confesión general* („általános vallomás”) és a *confesión espontánea* („spontán vallomás”). Az elsőt általában szóban és publikusan hajtották végre, és lényegében abból állt, hogy az ember megköszönte azt, amit Istentől kapott, illetve kifejtette, hogy bűnei és hibái miatt erre nem is méltó. A második az a fajta vallomás vagy gyónás volt, amelyet az emberek gyóntatópapjuk vagy lelki vezetőjük utasítására, írásban készítettek. Végül a harmadik, mely lehetett szóbeli vagy írásos, egyenesen az Inkvizíciónak szólt, s ebben az adott személy bevallotta bűneit még mielőtt valaki más jelentette volna fel őt az Inkvizíció előtt, azaz valójában kikényszerített vallomás volt, melynek következményeképp általában hosszú hónapokig, sőt évekig is elhúzódó börtönbüntetést kaphatott az illető (ALBERCA 2007, 83–84). Ez volt tehát az a bizonyos történelmi eredetű szükség, amely Spanyolországban különös erővel mozdította elő az önvallomásokat, és nyilvánvalóan hatással volt az önéletrajzi írásokra. Alberca ugyan nem említi, de Ávilai Szent Teréz önéletrajzi könyve nagyon jól példázza mindezt, egészen konkrétan a második típusú vallomástípust. *Libro de la vida* (szó szerint „Az élet könyve”) című művét, mely magyarul *Önéletrajz* címen jelent meg, ugyanis Szent Teréz gyóntatópapja utasítására írta meg (bár a kényszerűség a könyv stílusán egyáltalán nem érezhető). A spanyol történelmi példából kiindulva Alberca kijelenti, hogy azokban a korszakokban, amikor az erkölcsi előírások szigorúbbak voltak, illetve a személyes szabadságjogok vagy a szokások szigorú ellenőrzés alatt álltak, néha egyszerűen szerénységből vagy személyes indíttatásból, de a szöveg mögött való megbúvársra, rejtőzködésre mindenképp szükség volt. Így próbálta a szerző elrejtteni a nyilván ki nem mondható titkokat, illetve leplezni azokat a dolgokat, melyek elmondása, kritizálása vagy nevetségessé tétele különben nagyon kockázatos lett volna (ALBERCA 2007, 79–80).

A szükség mellett feltétlenül jelen van ezekben a szövegekben a játékoság is, hiszen a rejtőzködés (csakúgy, mint a gyermekeknél) játék. S az olvasó belemegy a játékba, hiszen számára érdekes kihívás olyan titkos vagy tiltott világba belép-

ni, melyet megpróbál felfedezni, s úgymond az ott rejtőzködő személy cinkosává válni. Alberca érdekes példát hoz fel, amikor pontosan a fent említett inkvizíciós korszakban (valamikor 1520 és 1540 között) keletkezett *Lazarillo de Tormes* című spanyol regényt említi, amelyet ő az első spanyol „én-regény”-nek, s egyben a modern spanyol irodalom első művének tart. A szöveg érdekessége, hogy szerzője ismeretlen, ami miatt számos téves értelmezés született az évek során, hiszen az egyes szám első személyben elmesélt szöveg olvasója úgy gondolhatja, hogy a narrátor és egyben főszereplő megegyezik a szövegen kívüli valóságban élő szerzővel. Valójában a *Lazarillo de Tormes* jól példázza azt, hogy ha nem lépünk ki a szövegből, akkor tulajdonképpen lehetetlen megállapítanunk, hogy regényről vagy önéletrajzi szövegről van-e szó. Nem tudjuk eldönteni ugyanis, hogy egyes szám első személyben íródott szöveg regény, csak bizonyos pillanatban kölcsönvesz narratív módokat az önéletrajzi műfajból, vagy fordítva, önéletrajz, amit a regény nyelvezete inspirált és újított meg. Alberca arra a következtetésre jut, hogy az egyes szám első személyben írt regények (melyek csak hasonlítanak az önéletrajzra, de valójában regények) alapja a szimulálás, a tettetés (ALBERCA 2007, 81–89). És ez a régi, de úttörő jellegű mű, a *Lazarillo*, olyan későbbi énregények előzménye, melyek ugyanígy a tettetés és a nem meghatározhatóság közötti határon helyezkednek el (ALBERCA 2007, 86). Ugyanakkor a *Lazarillo* (és recepciójának története) azt is bizonyítja, milyen nagy szüksége van az olvasónak arra, hogy tudja, ki az általa olvasott szöveg szerzője, más szóval, ki az ő beszélgetőpartnere. Alberca véleménye az, hogy valójában semmilyen szöveg nem olvasható kizárólag immanens módon, kiszakítva abból a pragmatikus (valóságközeli) és társadalmi helyzetből, amelyben létrejött (ALBERCA 2007, 87). Ezenkívül, a *Lazarillo* azt is jól mutatja, hogy a modern regény kialakulása során a vallomás jellegű és önéletrajzi művek voltak azok, amelyek modellként szolgáltak a regény számára (ALBERCA 2007, 89). Ezzel a kijelentéssel a spanyol professzor megfordítja az általa visszautasított (Hayden White-, Paul Ricœur- és Dorrit Cohn-féle) abolicionista elméletek hierarchiáját (melyek elutasítják a fikció és nem fikció szembeállítását, és – Alberca szerint elitista módon – valójában a regényírói paktum felsőbbbőségét hirdetik az önéletírással szemben).

Hogy konkrétabban milyen művek képviselik az ambivalens paktumot, és hol helyezkedik el az autofikció, azt Alberca újabb táblázatban ábrázolja (ALBERCA 2007, 92).⁵

⁵ A jelölések ugyanazok, mint az előző táblázatban.

<i>Ambivalens paktum</i> <i>Az én regényei</i>		
<i>Önéletrajzi regény</i> (+ közelség az önéletrajzhoz)	<i>Autofikció</i> (egyenlő távolság a két paktumtól)	<i>Fiktív önéletrajz</i> (+ közelség az regényhez)
<i>1. Azonosság elve</i> $Sz \neq N // Sz \neq F$ Fiktív név szerinti azonosság vagy anonimitás: $N = F // N \neq F$	<i>1. Azonosság elve</i> $Sz = N = F$ Kifejezett név szerinti azonosság	<i>1. Azonosság elve</i> $Sz \neq N // Sz \neq F$ Fiktív név szerinti azonosság $N = F // Sz = kiadó$
<i>2. Olvasási javaslat</i> <i>Fikció / Tényszerűség</i> Rejtett önéletrajziság (hamis/igaz)	<i>2. Olvasási javaslat</i> <i>Fikció / Tényszerűség</i> Átlátszó önéletrajziság	<i>2. Olvasási javaslat</i> <i>Fikció / Tényszerűség</i> Tettetett önéletrajziság

A különböző önéletrajzi írásokkal, és azon belül különösképpen az önéletrajzi regényekkel és a fiktív önéletrajzzal összevetve, az autofikció újabb „csavart” jelent a fikció mechanizmusában (ALBERCA 2007, 126). Maga a szó nem ad nekünk támpontot és több értelmezést is lehetővé tesz. Alberca a Cervantes díjas spanyol író, Juan Marsé által alkalmazott, szinte leitmotivként megjelenő elemet hívja segítségül, melynek a neve spanyolul is kreált szó: *aventi* (jelentése a spanyol anyanyelvű ember számára sem kézenfekvő, de elsőre valószínűleg az *aventura*, azaz „kaland” szót társítja majd hozzá, nem véletlenül). Juan Marsé regényei nagyrészt a polgárháború utáni Spanyolországban játszódnak, mégpedig olyan időszakban, amikor az ország nagy része romokban hevert, az élelmiszer-ellátás akadozott (jegyrendszer működött), a gyerekek és a fiatalok csonka családokban éltek (édesapjuk elesett vagy eltűnt a polgárháborúban, illetve száműzetésbe kényszerült republikánus elvei miatt). Ezért az édesanyáknak különösen sokat kellett dolgozniuk, gyakran éjszakai műszakot is vállalva, hogy gyermekeiket eltartsák). A gyerekek szinte kint nevelkedtek az utcán, próbáltak valamilyen módon egy kis pénzre szert tenni (akár illegálisan is), vagy csak egyszerűen ott töltötték az idejüket a barátaikkal. Ezt a helyzetet ábrázolják Marsé regényei, s megjelenik bennük a szokás, mely több spanyol író tanúbizonysága szerint valójában létezett, miszerint a polgárháború utáni szűkös és nehéz évtizedekben a gyerekek, illetve a fiatalok érdekes, kalandos történetek mesélésével szórakoztatták egymást. Ezek voltak az úgynevezett *aventik*, melyek sokat merítettek a fiatalok által kedvelt mozifilmekből, képregényekből és ponyvaregényekből. Az ott látott és olvasott történetekből és szereplőkből kiindulva hozták létre saját történeteiket, amelyekbe azonban beleszózták önmagukat, illetve ismerőseiket, barátaikat. Azaz keverték a valóságot és a fikciót. Amikor az *aventik* megjelennek Juan Marsé regényeiben bonyolódik a narratív diskurzus, hiszen a regény szereplői hoznak létre egy-egy metaleptikus történetet a regény diegetikus világán belül. Ennek köszönhető például, hogy Marsé *Si te dicen que caí* című

regénye,⁶ amelyben nagy szerepet játszanak az *aventi*-k, egész munkásságának legbonyolultabb, legösszetettebb műve lett.⁷

Hogy hogyan kapcsolódik az *aventi* az autofikcióhoz? Ezt Alberca a következőképpen magyarázza:

Az autofikciós regényíró, csakúgy mint az „*aventi*”-ket kitaláló gyermek, a saját életéből alkot mesét, és az után áhítzik, hogy a mindennapoknál intenzívebb életet élhessen, ami kevésbé szomorú és nyomorúságos, mint a polgárháború utáni korszak, vagy minden olyan kor valósága, melyet a hamis béke ural. Elvégre az autofikció is abból áll, hogy az ember képes saját életéből és ábrándjaiból kitalálni egy történetet, vagy felhasználni másokét és abból új kalandot létrehozni. (ALBERCA 2007, 128)

Ebből kiindulva jut Alberca arra a megállapításra, hogy az autofikció olyan „fikatív és/vagy önéletrajzi javaslat” (ALBERCA 2007, 128), amely transzparenssebb, de egyben ambivalensebb is, mint az önéletrajzi regény. Az autofikció regénynek néz ki, de olyan regény, amely azonban erőteljesen önéletrajzi jellegű, a szerző és a narrátor explicit vagy implicit módon kifejezett névbeli azonossága miatt. Ez különbözteti meg az önéletrajzi regényektől, ahol a szerző éppen elrejteni próbálja magát (bár ellentmondásos módon) a fiktív szereplő mögött, és eltávolodni tőle azért, hogy nevük nem egyezik (azaz nem valósul meg a névbeli azonosság). A szerző és a szereplő azonossága az autofikció egyik alappillére, amelynek teljesülését Alberca feltétlenül szükségesnek tartja ahhoz, hogy az adott művet ebbe a kategóriába sorolhassunk.

A névbeli egyezés ugyanakkor (nyugtalanító) bizonytalanságot szül a befogadóban, mivel tudja, hogy fikcióról van szó. Így tehát az autofikciós szerző állít magáról valamit, aminek ugyanakkor ellent is mond. Összefoglalva, Alberca arra a következtetésre jut, hogy két lehetőség létezik: a) regényről van szó, ami önéletrajznak adja ki magát, pedig nem az; b) önéletrajzi írásról van szó, melyet a szerző elrejtett a regény elnevezés mögé, de amelyben valójában az egyetlen fikció az a „regény” elnevezés (ALBERCA 2007, 129). A regényhez való kapcsolódásából adódóan az autofikció majdnem teljes szabadsággal rendelkezik, azaz nincsenek határai, magára ölthet különböző narratív formákat. Ezzel a dilemmával kerül

⁶ A mű 1973-ban, két évvel Franco halála előtt jelent meg, Mexikóban, hiszen már maga a cím is a *Cara al sol*, azaz a falangisták himnuszának egyik sora, s ezzel a korszak keserű felelevenítésére utal.

⁷ Juan Marsé több regénye is megjelent magyarul: *Gyíkfarkak* (Magvető, 2005), *Szerelmi dalok a Lolita klubban* (Magvető, 2006), *Utolsó délutánok Teresával* (Magvető, 2008) és *Az álmok kalligráfiája* (L'Harmattan, 2017), mindegyik Dobos Éva fordításában. Ez utóbbi regény különösen érdekes a szöveg mögött rejtőző író kérdésének szempontjából, mert a főhős számos vonása megegyezik az íróval, illetve a szöveg nagyon sok szálon kapcsolódik az író többi művéhez, úgymond összeköti a különböző szövegeket (ezáltal több módon is utal a szerzőre).

tehát szembe az autofikció olvasója. Mindenképpen tettetésről, szimulációról van szó, ami hamis és becsapós. Talán ezért foghatjuk fel úgy, hogy az autofikció a legmeglepőbb, és a szabályokat leginkább áthágó önéletrajzi stratégia az összes „én regényei” között.

Alberca másik kikötése az, hogy az autofikció terminus és fogalom akkor lehet hasznos és értékes, ha csak azokra az elbeszélésekre utalunk vele, melyek egyértelműen regényként, azaz fikcióként tételeződnek, ugyanakkor szövegüket tekintve önéletrajzi jellegűek, azaz megvalósul bennük a szerző, a narrátor és a szereplő identitásának azonossága. Erre alapozza definícióját:

Az autofikció olyan regény vagy elbeszélés, amely fiktívként jelenik meg, s amelyben a narrátor és a főszereplő neve megegyezik a szerzőével. (ALBERCA 2007, 158)

Alberca arra is kísérletet tesz, hogy újabb táblázatban megjelenítse az általa autofikciónak tartott szövegek típusait. Ugyan ő maga is némileg bizonytalan ennek a csoportosításnak a helyességében, illetve pontosságában, úgy vélem feltétlenül érdemes itt felidézniük (ALBERCA 2007, 182)⁸:

<i>Ambivalens paktum Autofikciós mező</i>		
<i>Életrajzi autofikció</i>	<i>Autobiofikció</i>	<i>Fantasztikus autofikció</i>
1. Sz = N = F	⇒ 1. Sz = N = F ⇐	1. Sz = N = F
2. Regény	⇒ 2. Regény ⇐	2. Regény
• – Kitalálás: a fiktív→reális«	• Kitalálás: autobiofiktív elemek	• + Kitalálás: a fiktív→irreális«
• Ambivalencia: közel az önéletrajzi paktumhoz	• Teljes ambivalencia: az olvasó habozik	• Ambivalencia: közel a regényírói paktumhoz

A bal szélső oszlopban feltüntetett életrajzi autofikció kiindulási pontja az író élete, amely kissé átalakul, amikor a regény struktúrájába illeszkedik, de az életrajzi bizonyosság egy pillanatra sem tűnik el, és az ambivalencia, a kétértelműség gyakorlatilag semmissé válik. Az ilyen típusú művek kapcsán Alberca felidézi az autofikciós művekbe beillesztett írásos vagy képi dokumentumokat (ilyenek például a levelek, fényképek, újságcikkek), azaz Roland Barthes szavaival élve „a valódi referenciális művészetet” (idézi ALBERCA 2007, 189), amelyek segítségével a szerző erősíteni akarja a valószerűség felé mutató hatást. Azonban ez ellentmondásos, ha nem éppen ellenkező hatást vált ki, és sok esetben az olvasó kételkedik valóságtartalmukban, akár létezésükben is. Életrajzi fikció például a spanyol Julio

⁸ A jelölések ugyanazok, mint az előző táblázatokban.

Llamazares *Escenas de cine mudo* (1994), című regénye⁹ (a cím magyarul „Némafilm-jelenetek”), ahol az evidens önéletrajzi kiindulópont mellett már a paratextus is utal bizonyos képekre, amelyek a szövegben is említésre kerülnek, de explicit módon nem jelennek meg. Pontosan ebben rejlik, Alberca szerint, a szöveg fiktív jellege, hisz elmesél bizonyos képeket, narratív módon életet ad nekik, de nem mutatja meg őket. A képek lehetnek valóságok is, de valószínűbb, hogy – ha nem is mind, de legalább néhány közülük – csak a regényíró képzeletében jöttek létre.

Itt megemlíthetjük még a másik jellemzően autofikciós műveket író spanyol szerző, Javier Cercas, *El monarca de las sombras* című művét is, melyben a Javier Cercas nevű főszereplő Manuel Mena nevű felmenője (édesanyja nagybátyja) múltját próbálja felderíteni. Egész pontosan a spanyol polgárháborúban nagyon fiatalon bekövetkezett halálával kapcsolatban végez kutatásokat, melyre nagyon nehezen szánta rá magát, mert a férfi a falangista hadsereg meggyőződéses katonája volt, tehát ideológiailag számára elfogadhatatlan nézetet képviselt. A könyv a fiatal katona egyenruhás, stúdióban készült fényképét is tartalmazza, melyet a szöveg több oldalas bekezdésben, mindenre kiterjedő részletességgel ír le; majd később egy másik, még régebbi fotóval találkozunk, melyen Mena osztálytársaival látható, s a narrátor aprólékosan idézi fel szövegszerűen is nemcsak a képen látható főszereplőt, de magának a fotónak a történetét és a többi gyermek sorsát. Ebben az esetben tehát a képek be vannak illesztve a szövegbe, miközben részletes leírást kapunk róluk, tehát szöveg és képek kölcsönösen alátámasztják egymás valóságát, bár az olvasó még így is kételkedhet abban, hogy a fotók valóban azt ábrázolják-e, amiről, illetve akiről szó van. Ezen kívül a második képnek különösen fontos szerepe van a történetek szempontjából egyaránt, mert információval szolgál, előmozdítja a cselekményt (a főszereplő-narrátor kutatását). A másik érdekesség, hogy a főszereplő Javier Cercas egyik barátjával utazik vissza szülővárosába, hogy fényt derítsen a múltra, és ez a barát is szoros kapcsolatban áll a képi világgal, hiszen nem más, mint a spanyol filmrendező David Trueba, aki egyébként a valóságban Cercas *Soldados de Salamina* című regényét vitte filmvászonra. Mindkettő, regény és film is teljes mértékben valóságok.¹⁰

⁹Julio Llamazares két műve jelent meg magyarul: *Farkasok ideje* (2004; eredeti cím: *Luna de lobos*, 1985), és *Sárga eső* (2000; *La lluvia amarilla*, 1988), mindkettő Patak Márta fordításában.

¹⁰Javier Cercas *Soldados de Salamina* című regénye 2001-ben jelent meg és nagy sikert aratott Spanyolországban, csakúgy mint 2003-as filmfeldolgozása, melynek rendezője David Trueba. A mű 2013-ban magyarul is napvilágot látott *Szalamiszi katonák* címmel, az Európa kiadó gondozásában, Körösi Ivett fordításában. Ezen kívül magyarul még olvasható a szerzőtől *A határ törvényei* (2015, eredeti címe: *Las leyes de la frontera*). Cercas legújabb, *Terra alta* című regényével elnyerte a *Premio Planeta* nevű, egyik legrangosabb spanyol irodalmi díjat. Külön érdekesség, hogy a pályázathoz az író a főhős, Gaspar Melchor nevét használta fel álnévként.

Térjünk vissza azonban Alberca táblázatára, amelyben a jobb szélső oszlopban a fantasztikus autofikció szerepel. Az elnevezést Alberca Vincent Colonnától vette kölcsön, és egyetért a francia szerző definíciójával is, mely szerint az ilyen típusú műben „a szerző a szöveg középpontjában helyezkedik el, mint az önéletrajzban (tehát ő a főhős), de létezését és identitását irreális történetté alakítja át, mely közömbös az életrajzi valóság iránt” (idézi ALBERCA 2007, 190). Ez a típusú mű ugyanakkor Gérard Genette leírásának is megfelel, miszerint az ilyen műben a szerző lesz a főhőse az eseményeknek, melyek azonban sosem történtek meg vele (idézi ALBERCA 2007, 190). A fantasztikus autofikció kiindulópontja a szerző életrajza, ez azonban veszít realitásából, mert ami igazán fontos az a kitalálás, a fikció. Az ilyen történetek a realizmus talaja felől nézve irreálisnak, lehetetlennek tűnnek. Ebbe a típusba tartozik az argentin César Aira műveinek nagy része, melyekben a szerző ellenőrizhető életrajzi komponenseket kever össze határozottan irreális, lehetetlen és fantasztikus elemekkel.¹¹ *Cómo me hice monja* („Hogy lettem apáca”) című regényében, a címből kiindulva azt várnánk, hogy a főhős, akinek a neve César Aira (vagy becézve Cesítar Aira), apáca lesz, ez azonban az olvasó várakozása ellenére nem fog megtörténni. Az viszont kiderül róla a végén, hogy valójában már halott és saját halálát mesélte el nekünk. Alberca másik példája a fantasztikus autofikció kapcsán Justo Navarro *Finalmusik* című regénye (2007),¹² azé a szerzőé, aki Alberca könyvének előszavát is írta (ALBERCA 2000, 15-17), ami azt sugallja, hogy valószínűleg különösen szorosan kapcsolódik Alberca elméletéhez.

Az életrajzi és a fantasztikus autofikciókkal szemben, melyek közül az egyik az önéletrajzi, a másik a regényírói paktumhoz áll közelebb, a táblázat középső oszlopát elfoglaló autobiofikcióra az jellemző, hogy mindkét paktumtól egyenlő távolságban helyezkedik el, valamint, hogy a végtelenségig viszi a műfajok tettetését, illetve azok keresztezését, keveredését. Se nem regény, se nem önéletrajz, vagy egyszerre mindkettő, s az olvasó nem biztos abban, hogy melyik a meghatározóbb, hogy hol kezdődik a fikció és meddig tart az önéletrajz. Olyan írókat hoz fel példaként Alberca, melyek közül legalább egyet a magyar olvasók is jól ismernek: Mario Vargas Llosa *Júlia néni és a tollnok* című regényéről van szó. Ez a könyv a főhős Varguitas (azaz „kis Vargas”) szerelmét és korai házasságát meséli el nála tizennégy évvel idősebb nagynénjével, és jól tükrözi a fiktív elemek keveredését a valósággal. Köztudott, például, hogy Vargas Llosa valóban elvette feleségül nála

¹¹ Az argentin szerzőnek csak két műve jelent meg eddig magyarul: 2010-ben *Epizód egy vándorfestő életéből* (eredeti címén *Un episodio en la vida del pintor viajero*, 2000), majd 2012-ben *Kísértetek* (*Los fantasmas*, 1990).

¹² A költő és regényíró művei eddig még nem jelentek meg magyarul.

jóval idősebb nagynénjét, Julia Urquidit,¹³ hogy csak egyetlen elemet emeljünk ki. A regény másik szalon futó történetének főhőse, Pedro Camacho, szintén jól szemlélteti a valóság keveredését a fikcióval. Alberca leírja, hogy Mario Vargas Llosa többször is kijelentette, hogy Camacho karakterét arról a Raúl Salmónról mintázta, akivel szerkesztőként találkozott a limai Panamericana rádiónál, ugyanott, ahol a regényben szereplő Camacho ír rádiójátékokat. És hogy Varguitas esetében nem fér kétség a szerző, a narrátor és a szereplő azonosságához, azt a Varguitas név is alátámasztja, bár a becézett forma használata jelez bizonyos távolságtartást a (szerző múltbeli énjét megelevenítő) szereplővel kapcsolatban.

Alberca kategorizálása szerint autofikciót több spanyol szerző (Carlos Barral, Juan Goytisolo, Javier Marías és Javier Cercas) is írt.¹⁴ Közülük Javier Cercas eddigi leghíresebb műve, a *Szalamiszi katonák* az ilyen típusú művek nagyon jellegzetes példája. Mindjárt a regény első részében egyes szám első személyű autodiegetikus narrátorral találkozunk, aki az első pillanattól kezdve világos ön-életrajzi hitelességű információkkal szolgál saját magával kapcsolatban: hivatása író, de újságírással is foglalkozik, utal addig megjelent műveire, a spanyol kulturális élet valós alakjaira. És mindezt olyan még személyesebb, a magánéletére vonatkozó információkkal keveri, melyekkel kapcsolatban azonban az olvasó nem tudja eldönteni, hogy önéletrajzi jellegűek vagy fiktívek. Csak a könyv harmadik részének egyes szám első személyű elbeszélésében megy végbe a narrátor név szerinti azonosítása Javier Cercas-szal, amit az író műveinek explicit említése nyomtatékosít. Ennek a harmadik résznek alapján terjesztjük ki az azonosítást szerző, narrátor és főszereplő között a könyv egészére. Javier Cercas története metafikciós kerettörténet, amely azt meséli el, hogy a főszereplő író miképpen göngyölít fel egy érdekes és feldolgozásra érdemesnek tűnő témát, különböző emberekkel való találkozási és beszélgetései, és konkrét fizikai elmozdulása (utazásai) révén, s teszi mindezt azért, hogy megírja *Szalamiszi katonák* című művét. Azonban hiába jelenti ki a harmadik fejezet elején, hogy a könyvet befejezte, a történet folytatódik. Az író folytatja a kutatást, mert időközben sokkal fontosabb mondanivalója akadt: Rafael Sánchez Mazas falangista vezető politikus története révén¹⁵ rávilágít a pol-

¹³ Urquidit később válasziratot írt *Lo que Varguitas no dijo* („Amit a kis Vargas nem mondott”) címmel (1983), amelyben a saját verzióját írta meg kapcsolatukról.

¹⁴ Hárman lehetnek ismertek a magyar olvasók számára. Javier Cercasról már szoltunk, rajta kívül még Juan Goytisolo három műve jelent meg magyarul: *Hordalék* (1962), *Szigeti krónika* (1964) és *Személyleírás* (1969), Javier Maríastól pedig a következő művek: *A szívem fehér* (1998; javított kiadás: 2012), *Holnap a csatában gondolkodj rám* (2000), *Farkasvilág* (2000), *Amikor halandó voltam* (2008), *Beszérmeseledések* (2012), *Rossz kezdet* (2017) és *Berta Isla* (2019).

¹⁵ A Franco-párti politikus életének a spanyol polgárháború végén egy tömeges kivégzés során majdnem véget vetnek a republikánusok, de a kavarodásban sikerül az erdőbe menekülnie. Ugyan rátalál egy fiatal republikánus katona, de nem árulja el a többieknek, hogy ott rejtőzik, ezzel meg-

gárháborúban harcoló mindkét oldal emberségére és embertelenségére, s egyben emléket állít a háborúban elhunyt számos névtelen hősnek. Végző soron nem magának Cercasnak, az ő életének vagy magánügyeinek leleplezése a cél. Az autofikciós jelleg csak kiindulópont, a regénynek sokkal tágabb érvényű üzenete van.

Másrészt a *Szalamiszi katonák* olvasásakor megvalósul az az utolsó sajátosság is, amit Alberca az autofikciónak tulajdonít, és ami egyben össze is foglalja az autofikció valóban nagyon jellemző és az olvasó számára vonzó vonásait:

Minden autofikció feszült pozíciót alakít ki és egyfajta intenzitást követel az olvasótól, melyre azért van szükség, hogy tartani tudja tartani a lépést a váltakozó elbeszélői stratégiákkal, és megértse azokat a rendhagyó narratív elemeket, amelyeket a szerző alkalmaz. De az autofikciónak ez a harmadik típusa, amelyet autofikciónak nevezek, olyan olvasási attitűdre tesz javaslatot, vagyis olyan olvasót igényel, aki örömet leli a változatos és ambivalens pozíciók intellektuális játékában, és elviseli az egymással ellentétes javaslatok kettős játékát anélkül, hogy teljes megoldásra vágya. (...)

Leegyszerűsítsük a helyzetet akkor, ha úgy olvasnánk ezeket a könyveket mintha teljesen fiktív regények lennének, hiszen ha nem vennénk figyelembe a referenciális kötődést a szerző életrajzához, akkor elveszítenénk a szöveg által kialakított ingadozást, amit az olvasónak követnie kell, ha nem akar kimaradni az autofikció legjobb részéből, vagyis a látszólag vagy ténylegesen ellentmondó önéletírói és regényírói narratív síkok játékából, illetve a szerző és a szereplő valamint a könyv borítóján megjelenő empirikus én és a szövegben beszélő és cselekvő én egymástól különböző és egymást kiegészítő alakjainak ingadozásából. (ALBERCA 2007, 203–204.)

3. Az autofikciótól az antifikcióig

A spanyol szerző 2017-ben megjelent *La máscara o la vida. De la autoficción a la antificción* című könyve első ránézésre az *El pacto ambiguo* folytatása, továbbgondolása (lehetne). De nem ez történik, s erre maga a szerző is felhívja a figyelmet a könyv bevezető részében:

Az az olvasó, aki úgy veszi kezébe ezt a könyvet, hogy az *El pacto ambiguo. De la novela autobiográfica a la autoficción* (2017) továbbgondolására vagy folytatására számít, gyorsan rá fog jönni, hogy nem egészen erről van szó, bár a könyv alcíme, *De la autoficción a la antificción* („Az autofikciótól az antifikcióig”) azt sugallja, hogy van közöttük folytatólagosság és bizonyos párhuzam. Másrészt, az alcím azt a mozgást

menti az életét. Sánchez Mazas később megismerkedik három másik republikánus fiatallal, akik szintén segítenek neki.

akarja érzékeltetni, hogy az autofikció irányába tett kitérő után a mai spanyol irodalom visszatér az önéletrajzhoz. Az első könyv célja az volt, hogy definiáljon és elemezzen egy meghatározatlan határok között elterülő és ambivalens protokollok alapján működő irodalmi tért, és megpróbálta elkészíteni annak a területnek a térképét, ahol összekeveredik és átfedi egymást az önéletírói és az önéletírói paktum, azaz az önéletrajzi regény és főleg, az autofikció. Ott megpróbáltam elmagyarázni, hogy mit jelentettek ezek a regényes-önéletírói szövegek az elmúlt évek spanyol önéletrajzában fejlődésében, ami kétségkívül figyelemre méltó, de azt hiszem, mulandó epizód volt.

Ebben a könyvben szélesebb panorámát és szélesebb kérdéskört szeretnék felfedni, melyben az autofikció epi-jelenségként értelmezhető. (ALBERCA 2017, 15)

Az idézet utolsó mondatában használt *epifenómeno*, azaz „epi-jelenség” szó azt jelenti, hogy az autofikció már csupán kiegészítő jelenség, mely az elsődleges jelenséget (az antifikciót) kíséri. Később Alberca hozzáteszi, előző könyvében is úgy próbálta az autofikciót leírni, mint egyfajta sajátos kitérőt, vagy mint a spanyol önéletrajz megújuló formáját, s e gondolatmenet mentén halad tovább.

Tehát a címben szereplő *antificción*, azaz „antifikció” szó (neologizmus, melyet Alberca, saját bevallása szerint, Philippe Lejeune-től vett kölcsön) valójában az önéletrajzra utal. A múltban létrejött irodalmi keveredések végül beleolvadtak a mai önéletrajz tartalmába és formájába, oly módon, hogy bár az önéletírói paktum továbbra is megőrizte olyan támasztó pilléreit, mint az azonosság és a valószerűség, sokkal rugalmasabb és kreatívabb lett, és számos újítás jellemzi. Spanyolországban az önéletrajz ma már nem posztumusz műfaj, melyet az írók életük végén egyfajta végső és egyetlen számadásként írnak meg, amikor úgy érzik, hogy közeleg a vég, s ennek következtében nem összefoglalják életüket, hanem inkább átvizsgálják vagy újraírják azt, ha úgy érzik szükségét, teszik ezt akár több alkalommal is (ALBERCA 2017, 17).

A *La máscara o la vida* tulajdonképpen különböző önéletrajzi szövegeket mutat be, melyek a 20. századi spanyol történelem és kultúra három fordulópontjához köthetők. Az első, 1898, az utolsó spanyol gyarmatok – Kuba, Puerto Rico és a Fülöp-szigetek – elvesztésének éve, amely politikai, gazdasági és társadalmi szempontból hatalmas veszteség volt Spanyolország számára, és az értelmiségi réteg gondolatait nagymértékben meghatározta, következésképpen nagy hatással volt az irodalomra és a művészetekre. A kor írói kapcsán az irodalomtörténet sokáig a „98-as nemzedék” kifejezést használta, ami jól tükrözi az események hatását a kultúrára. Alberca elemzésének első fejezete tehát ennek a korszaknak nagy íróit – Miguel de Unamuno, Azorín, Pío Baroja és Ramón María del Valle-Inclán –, és elsősorban az ő műveiknek önéletrajzi elemeit vizsgálja. A második nagy fordulópont természetesen a spanyol polgárháború. A korszakra rányomta bélyegét a megtorlás, a halál, a száműzetés, és kulturális szempontból leginkább a szólás-

szabadság megszűnése, a cenzúra. Alberca kiemeli, hogy ennek a korszaknak az irodalma két csoportra osztható, a Spanyolország területén írt (úgynevezett „belső”) és a száműzetésben írt művekre, de bármelyik is legyen a helyszín, a polgárháborús időszak szörnyűségeit csak a fikció mögé bújva, és csak részben tudták az akkoriban alkotó szerzők visszaadni. Ebből a korszakból Alberca nem néhány íróat emel ki, hanem különböző tematikai kritériumok alapján csoportosítja a műveket. Végül, a harmadik fordulópont 1975, Franco halála és a diktatúra vége, melyet hamarosan a demokrácia helyreállítása követett, s amelynek hatása érdekes módon abban is tükröződik, hogy az ehhez a korszakhoz tartozó fejezetekben Alberca újból részletesebben elemzi konkrét szerzők (Francisco Umbral, Juan Goytisolo, Manuel Vicent és Javier Marías) műveit.

Alberca gondolatai ebben a könyvben is szorosan kapcsolódnak az *El pacto ambiguo* kötetben már megjelent francia szerzők elméleteihez, s ugyanakkor a spanyol közeget és sajátosságokat vizsgálva olyan megfigyeléseket tesz, melyek talán hasznosak lehetnek a más – francia, angolszász vagy magyar – területen kutatók számára is. Ugyanakkor azt látjuk, hogy az autofikcióról való elmélkedés hogyan vezette őt vissza az önéletrajzi műfajhoz, és annak történetéhez, melynek része az autofikció megjelenése. Mindeközben mintha az bántaná leginkább, hogy az önéletrajz még mindig nem kapta meg az őt megillető megbecsülést az irodalomkutatási közegben. Nézete szerint az önéletrajz az idők során mindig is alábecsült műfaj volt Spanyolországban, annak ellenére, hogy

(...) az elmúlt negyven évben az irodalomelmélet és az irodalomkritika önéletrajzra fordított figyelme csak növekedett, és végül is beengedte ezt a műfajt az irodalom területére, bár fenntartásokkal, és értékelése továbbra is ellentmondásos, mert (...) azáltal, hogy a fikcióval azonosítja, vagy arra korlátozza az irodalmiságot, az önéletrajzot alacsonyabb szintre helyezi el. (ALBERCA 2017, 43)

Ilyen körülmények között Spanyolországban az önéletrajz csak úgy tehetett szert irodalmi elismertségre, ha a szerző a regény keretei közé helyezte vagy „néhány csepp fikcióval ízesítette” (ALBERCA 2017, 36). Amikor az önéletíró úgy érezte, hogy az életét a maga valóságában nem tárhatja fel, megpróbált más utakat keresni és ambivalens narratív stratégiákat használni. Ebben az irodalmi közegben jött létre az autofikció. Hogy minek köszönheti sikerét? Erre a kérdésre Alberca öt magyarázatot fejt ki (ALBERCA 2017, 307–313), melyek röviden összefoglalva a következők: 1) a posztmodern korszak (melynek határait Alberca az 1968-as, illetve a 2007-es évben határozza meg) darabjaira hullott és instabil identitású szereplőinek képét tükrözte, illetve mutatta meg; 2) szerencsés elnevezés volt, amely könnyen eladta magát, főleg azért, mert a rá jellemző határozatlanság a posztmodern kor egyik fő jellemzője; 3) az autofikció elterjedése jó ürügy volt valós önéletrajzi alapanyagok felhasználásához; 4) az autofikciós szövegek lehetőséget

adnak különböző és sokszor eltérő értelmezésekre, sőt kihívást jelentenek az olvasónak, akinek intellektuális képességeit és éleselmjűségét kell felhasználnia, hogy valóságos detektívként vegyen részt a történetben; végül 5) az autofikció jelensége nagyon termékeny talaj a kutatók, a tanárok és a diákok számára.

Alberca ezen kötetének azonban az a célja, hogy elmondja nekünk: végső meggyőződése, hogy az autofikció szükséges, de csak átmeneti kitérő, köztes szakasz (volt) az önéletrajz történetében annak érdekében, hogy ez utóbbi műfaj elérkezzen a benne rejlő kreatív erő teljességéhez és az irodalmi elismertséghez. Erre hoz példát a könyv utolsó fejezetében és az „antifikció” szót használja azokra a könyvekre, melyek az autofikcióval ellentétben úgy mesélik el életüket (vagy életük egy epizódját), hogy nem találnak ki semmit, nem próbálják fiktív elemekkel kitölteni az igazi történet hiányosságait, hanem igyekeznek mindent elmondani, vagy legalábbis bátran keresik a módot arra, hogy az igazságot kimondják (ALBERCA 2017, 318). Hat szerzőt és egy-egy regényt emel ki: Vicente Verdú *No ficción* (2008), Marta Sanz *La lección de anatomía* (2008), Marcos Giralto Torrente *Tiempo de vida* (2010), Rafael Argullol *Visión desde el fondo del mar* (2010) – amely Alberca szerint a 21. század legjobb önéletrajzi könyve –, és Luis Landero *El balcón en invierno* (2014) című műveit. Közülük egyelőre csak az egyik szerző, Marta Sanz regénye jelent meg eddig magyarul: a Spanyolországban két évvel a *La lección de anatomía* után (azaz 2010-ben) kiadott *Black, black, black*, amely magyarul is megőrizte ezt a címet. Nem vitás, hogy az Alberca által kiemelt szerzők és műveik a spanyol olvasók számára (is) egyfajta iránytűként, útmutatóként szolgálnak.

Új utakon

Említésre méltó még az autofikció másik spanyol kutatója, Ana Casas, akinek nevéhez fűződik például a 2012-ben kiadott *La autoficción. Reflexiones teóricas* című tanulmánykötet, mely nemcsak az autofikció mint fogalom fejlődésének különféle szakaszait követi nyomon, hanem különösképpen odafigyel annak legfrissebb megfogalmazásaira. A téma körül kialakult (néha kicsit szövevényes) vitát mintegy elsimítva, összefogja és ismerteti a különféle perspektívákat, amelyek alapján az autofikció elmélete folyamatosan alakult, miután Serge Doubrovsky bevezette ezt a neologizmust. A francia kritikusok elkerülhetetlen túlsúlyával szembesülve, a kötet – illetve Ana Casas – arra törekedett, hogy a többi elmélet is helyet kapjon, ezért egyesíti az autofikcióval foglalkozó tanulmányok leggyakrabban vizsgatérő hangjait (mint Serge Doubrovsky, Marie Darrieussecq, Vincent Colonna és Philippe Gasparini) azokkal, akik más kritikai hagyományokból származnak (Manuel Alberca mellett José María Pozuelo Yvancos, Geneviève Champeau és Domingo Ródenas de Moya, akik a spanyol autofikció különféle megnyilvánulásaival foglalkoznak).

A szintén Ana Casas nevéhez köthető, 2017-ben megjelent *El autor a escena. Intermedialidad y autoficción* című kötet vitathatatlan újdonsága, hogy az egybe gyűjtött tanulmányok olyan területekkel foglalkoznak az autofikció kapcsán, melyek az előzőekben csupán elvétve jelentek meg. Mint ahogyan a cím is mutatja, a könyv kulcsszava az intermedialitás, azaz az autofikció megnyilvánulása a különböző művészetekben, illetve az ezek közötti viszonyok, interakciók. Így aztán a tanulmányok a színház, a mozi (azon belül elsősorban a szubjektivizált dokumentumfilm), a televíziós sorozatok és a fotóblog világából hoznak példákat, illetve felhívják a figyelmünket a regény és a fényképészet, a regény és a mozi, valamint a regény, a blogok és a weboldalak, valamint a képzőművészetek és az archívumok közötti intermediális kölcsönhatásra.

Még nem foglalkoztunk eleget az autofikció fogalmának más, a narratív-irodalomtól eltérő művészeteken alkalmazott működőképességével, annak ellenére, hogy elterjedtek azok a filmművészeti és színházi művek, amelyek jelenleg sokkal experimentálisabb módon tárják fel az önfikcióban rejlő lehetőségeket (CASAS 2017, 39).

A cél tehát az, hogy a kötet olvasója felfedezze, hogyan találkozik az „én” megjelenítése és megkérdőjelezése az új médiumokban, hogyan keverednek egymással a különféle diskurzusok, és miként alakul a ténytudás és fikció konfrontációja. Mint ahogyan Geneviève Champeau is jelzi (2018), ebben a kötetben újból megjelenik az a terminológiai bizonytalanság, amellyel az autofikció kapcsán szinte mindig és mindenhol találkozunk. Itt azonban a téma újdonsága, maga az intermedialitás is indokolja a különböző szóhasználatot. Ana Casas, Mauricio Tossi és Julio Prieto egyaránt az *autoficción performativa* („performatív autofikció”) kifejezést használják, amikor a szerző, illetve a színész teste kerül előtérbe; Iván Gómez az *autofiguraciones* (azaz „autofigurációk”) szót használja autofikció helyett, amivel azt hangsúlyozza, hogy tulajdonképpen több nyelvezetről szól; Bénédict Vauthier a *fábulas del yo* („az én meséi”) kifejezést használja a regényben található önmegjelenítés kapcsán, míg Angélica Tornero a magyarra meglehetősen nehezen lefordítható *configuración de singularidades* („egyéni jellemzők konfigurációja”) összetétellel próbálja kifejezni, hogy az „én” a többiekhez képes alakítja ki önmagát.

Mindent összevetve tehát Manuel Alberca *La máscara o la vida* című könyve és az Ana Casas által szerkesztett *El autor a escena. Intermedialidad y autoficción* című kötet ugyan két különböző (narratív, illetve intermediális) közegben, de feltétlenül új utakat mutatnak az autofikcióról való gondolkodásban.

Bibliográfia

- César AIRA (1993), *Cómo me hice monja*, Rosario, Beatriz Viterbo Editora.
- César AIRA (2010), *Epizód egy vándorfestő életéből*, ford. CSERHÁTI Éva, Budapest, Magvető.
- César AIRA (2012), *Kísértetek*, ford. TOLVAJ Zoltán, Budapest, Magvető.
- Manuel ALBERCA (2007), *El pacto ambiguo. De la novela autobiográfica a la autoficción*, Madrid, Biblioteca Nueva.
- Manuel ALBERCA (2017), *La máscara o la vida. De la autoficción a la antificción*, Málaga, Editorial Pálido Fuego.
- Rafael ARGULLOL (2010), *Visión desde el fondo del mar*, Barcelona, Acantilado.
- Araceli CAÑEDO (2000), Molero de la Iglesia, Alicia (2000). La autoficción en España: Jorge Semprún, Carlos Barral, Luis Goytisolo, Enriqueta Antolín y Antonio Muñoz Molina, *Epos: Revista de filología* 16, 561–564.
- Ana CASAS (szerk.) (2012), *La autoficción. Reflexiones teóricas*, Madrid, Arco Libros.
- Ana CASAS (szerk.) (2017), *El autor a escena. Intermedialidad y autoficción*, Madrid–Frankfurt, Iberoamericana–Vervuert.
- Javier CERCAS, (2001) *Soldados de Salamina*, Barcelona, Tusquets Editores.
- Javier CERCAS (2013), *Szalamiszi katonák*, ford. KÖRÖSI Ivett, Budapest, Európa.
- Javier CERCAS (2015) *A határ törvényei*, ford. PÁL Ferenc, Budapest, Európa.
- Javier CERCAS (2017), *El monarca de las sombras*, Barcelona, Random House.
- Javier CERCAS (2019), *Terra alta*, Barcelona, Planeta.
- Geneviève CHAMPEAU (2018), Ana CASAS (ed.), *El autor a escena. Intermedialidad y autoficción*, *Mélanges de la Casa de Velázquez* 48/2. <http://journals.openedition.org/mcv/9433>
- Marcos GIRALT TORRENTE (2010), *Tiempo de vida*, Barcelona, Anagrama.
- Juan GOYTISOLO (1962), *Hordalék*, ford. LENGYEL Péter, Budapest, Európa.
- Juan GOYTISOLO (1964), *Szigeti krónika*, ford. BENYHE János, Budapest, Európa.
- Juan GOYTISOLO (1969), *Személyleírás*, ford. HARGITAI György, Budapest, Kossuth.
- Luis LANDERO (2014), *El balcón en invierno*, Barcelona, Tusquets.
- Julio LLAMAZARES (1994), *Escenas de cine mudo*, Barcelona, Editorial Seix Barral.
- Julio LLAMAZARES (2000), *Sárga eső*, ford. PÁVAI PATAK Márta, Budapest, Európa.
- Julio LLAMAZARES (2004), *Farkasok ideje*, ford. PÁVAI PATAK Márta, Budapest, Ulpius-ház.
- Javier MARÍAS (1998), *A szívem fehér*, ford. MESTER Yvonne, Budapest, Európa; (2012), *A szívem fehér*, ford. MESTER Yvonne, Budapest, Libri Kiadó; (2018), *A szívem fehér*, ford. MESTER Yvonne, Budapest, Jelenkor.
- Javier MARÍAS (2000), *Holnap a csatában gondolkodj rám*, ford. PÁVAI PATAK Márta, Budapest, Európa.
- Javier MARÍAS (2001), *Farkasvilág*, ford. BENYHE János, Budapest, Magyar Könyvklub.
- Javier MARÍAS (2008), *Amikor balandó voltam*, ford. KUTASY Mercédesz, Budapest, Európa.
- Javier MARÍAS (2012), *Beleszerelmesedések*, ford. MESTER Yvonne, Budapest, Libri Kiadó.
- Javier MARÍAS (2017), *Rossz kezdet*, ford. BAKUCZ Dóra, Budapest, Libri Kiadó.
- Javier MARÍAS (2019), *Berta Isla*, ford. TOMCSÁNYI Zsuzsanna, Budapest, Jelenkor.

- Juan MARSÉ (1973), *Si te dicen que caí*, Ciudad de México, Novaro.
- Juan MARSÉ (2005), *Gyíkfarkak*, ford. DOBOS Éva, Budapest, Magvető.
- Juan MARSÉ (2006), *Szerelmi dalok a Lolita klubban*, ford. DOBOS Éva, Budapest, Magvető.
- Juan MARSÉ (2008), *Utolsó délutánok Teresával*, ford. DOBOS Éva, Budapest, Magvető.
- Juan MARSÉ (2017), *Az álmok kalligráfiája*, ford. DOBOS Éva, Budapest, L'Harmattan.
- Justo NAVARRO (2007), *Finalmusik*, Barcelona, Anagrama.
- José ROMERA CASTILLO (2000), Prólogo, in Alicia MOLERO DE LA IGLESIA, *La autoficción en España: Jorge Semprún, Carlos Barral, Luis Goytisolo, Enriqueta Antolín y Antonio Muñoz Molina*, Bern, Peter Lang Publishing, 9–16.
- Marta SANZ (2008), *La lección de anatomía*, Barcelona, Anagrama.
- Marta SANZ (2014), *Black, black, black*, ford. LUKÁCS Laura, Budapest, Kossuth Kiadó.
- Ávilai SZENT TERÉZ (2012), *Önéletrajz*, ford. SAJÓ Tamás és TEMPLOM Kata, Budapest–Magyarszék, Jel – Sarutlan Kármelita Nővérek.
- Santa TERESA DE JESÚS (1979), *Libro de la vida*, Madrid, Cátedra.
- Julia URQUIDI (1983), *Lo que Varguitas no dijo*, La Paz, Khana Cruz.
- Mario VARGAS LLOSA (1983), *Júlia néni és a tollnok*, ford. HUSZÁGH Nándor, Budapest, Európa.
- Vicente VERDÚ (2008), *No ficción*, Barcelona, Anagrama.